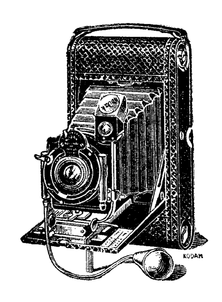


Walter Benjamin

Petite histoire de la photographie

Le brouillard qui s'étend sur les commencements de la photographie n'est pas tout à fait aussi épais que celui qui recouvre les débuts de l'imprimerie ; plus distinctement que pour celle-ci, peut-être, l'heure était venue de la découverte, plus d'un l'avait pressenti ; des hommes qui, indépendamment les uns des autres, poursuivaient un même but : fixer dans la *camera obscura* ces images, connues au moins depuis Léonard[1]. Lorsque ce résultat, après environ cinq ans d'efforts, fut accordé en même temps à Niépce et Daguerre, l'État, profitant des difficultés des inventeurs pour déposer un brevet, s'en saisit et, après dédommagement des intéressés, en fit chose publique[2]. Ainsi furent posées les conditions d'un développement sans cesse accéléré, qui excluait pour longtemps tout regard en arrière. C'est pourquoi les questions historiques ou, si l'on veut, philosophiques que suggèrent l'expansion et le déclin de la photographie sont demeurées inaperçues pendant des décennies. Et si elles commencent aujourd'hui à revenir à la conscience, c'est pour une raison précise. Les ouvrages les plus récents[3] s'accordent sur le fait frappant que l'âge d'or de la photographie – l'activité d'un Hill ou d'une Cameron, d'un Hugo ou d'un Nadar – correspond à sa première décennie[4]. Or c'est la décennie qui précède son industrialisation. Non que, dès les premiers temps, bonimenteurs et charlatans ne se fussent emparés de la nouvelle technique pour en tirer profit ; ils le firent même en masse. Mais ce point appartient plus aux arts de la foire – où, il est vrai, la photographie a jusqu'à présent été chez elle – qu'à l'industrie. Celle-ci ne conquit du terrain qu'avec la carte de visite photographique, dont le premier fabricant, c'est significatif, devint

Fig. 1. Ouverture de la "Petite histoire..." dans *Die Literarische Welt.* La première et la troisième illustration sont tirées de Bossert & Guttmann, la seconde et la quatrième de Schwarz (*cf.* bibl.).

millionnaire[5]. Il ne serait pas étonnant que les pratiques photographiques, qui attirent aujourd'hui pour la première fois les regards sur cet âge d'or préindustriel, aient un lien souterrain avec l'ébranlement de l'industrie capitaliste[6]. C'est pourquoi il n'est pas facile, pour connaître véritablement leur nature, de partir du charme des images que nous présentent les beaux ouvrages récemment publiés[7] sur la photographie ancienne*. Les tentatives de maîtriser théoriquement la chose sont extrêmement rudimentaires. Et quoique de nombreux débats aient été menés au siècle dernier à ce propos, ceux-ci, au fond, ne se sont pas libérés du schéma bouffon grâce auquel une feuille chauvine, le *Leipziger Stadtanzeiger* [*sic*], pensait devoir combattre de bonne heure cet art diabolique venu de France. « Vouloir fixer les images fugitives du miroir, y lit-on, n'est pas seulement chose impossible, comme cela ressort de recherches allemandes approfondies, mais le seul désir d'y aspirer est déjà faire insulte à Dieu. L'homme a été créé à l'image de Dieu et aucune machine humaine ne peut fixer l'image de Dieu. Tout au plus l'artiste enthousiaste peut-il, exalté par l'inspiration céleste, à l'instant de suprême consécration, sur l'ordre supérieur de son génie et sans l'aide d'aucune machine, se risquer à reproduire les divins traits de l'homme[8]. » Ici se montre dans toute sa pesante balourdise le concept trivial d'"art" auquel toute considération technique est étrangère et qui sent venir sa fin avec l'apparition provocante de la nouvelle technique. Sans s'en apercevoir, c'est contre ce concept fétichiste et fondamentalement antitechnique que les théoriciens de la photographie se sont battus pendant près de cent ans, naturellement sans le moindre résultat. Car ils n'entreprenaient rien d'autre que de justifier le photographe devant le tribunal que celui-ci mettait précisément à bas. Un tout autre souffle anime l'exposé par lequel le physicien Arago présente et défend l'invention de Daguerre, le 3 juillet 1839 devant la Chambre des députés. C'est la beauté de ce discours que de tisser des liens avec tous les aspects de l'activité humaine. Le panorama qu'il esquisse est suffisamment ample pour que l'improbable justification de la photographie face à la peinture, qui ne manque pas non plus, paraisse insignifiante, alors que se dévoile l'idée de la véritable portée de l'invention. « Quand des

* Helmuth Th. Bossert et Heinrich Guttmann, *Aus der Frühzeit der Photographie, 1840-1870* (200 fig.), Francfort/Main, Societäts-Verlag, 1930 ; Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill, der Meister der Photographie* (80 fig.) Leipzig, Insel-Verlag, 1931 [note de W. B.].

observateurs, dit Arago, appliquent un nouvel instrument à l'étude de la nature, ce qu'ils en ont espéré est toujours peu de chose relativement à la succession de découvertes dont l'instrument devient l'origine[9]. » Le discours déploie à grands traits le domaine de la nouvelle technique, de l'astrophysique à la philologie : à côté de la perspective de photographier les étoiles, on rencontre l'idée d'enregistrer un corpus d'hiéroglyphes égyptiens.

Les clichés de Daguerre étaient des plaques argentées recouvertes d'iode exposées dans la *camera obscura*, qu'il fallait incliner en tous sens jusqu'à ce que, sous un éclairage approprié, l'on puisse reconnaître une image d'un gris tendre[10]. Elles étaient uniques ; une plaque coûtait en moyenne 25 francs-or en 1839. Il n'était pas rare qu'on les conservât comme des bijoux dans des écrins. Mais dans la main de nombreux peintres, elles devinrent une technique d'appoint. Tout comme Utrillo, soixante-dix ans plus tard, devait exécuter ses fascinantes vues des maisons de la banlieue de Paris non sur le vif, mais d'après cartes postales, l'Anglais David Octavius Hill, portraitiste renommé, réalisa une longue série de portraits pour sa fresque du synode de l'église écossaise. Mais il fit ces photographies lui-même[11]. Et ce sont ces images sans valeur, simples auxiliaires à usage interne, qui confèrent à son nom sa place historique, alors qu'il s'est effacé comme peintre[12]. Sans doute, plus encore que la série de ces têtes en effigie, quelques études nous font pénétrer plus profondément dans la nouvelle technique : non des portraits, mais les images d'une humanité sans nom. Ces têtes, on les voyait depuis longtemps sur les tableaux. Lorsque ceux-ci demeuraient dans la famille, il était encore possible de s'enquérir de loin en loin de l'identité de leur sujet. Mais après deux ou trois générations, cet intérêt s'éteignait : les images, pour autant qu'elles subsistaient, ne le faisaient que comme témoignage de l'art de celui qui les avait peintes. Mais la photographie nous confronte à quelque chose de nouveau et de singulier : dans cette marchande de poisson de Newhaven[13], qui baisse les yeux au sol avec une pudeur si nonchalante, si séduisante, il reste quelque chose qui ne se réduit pas au témoignage de l'art de Hill, quelque chose qu'on ne soumettra pas au silence, qui réclame insolemment le nom de celle qui a vécu là, mais aussi de celle qui est encore vraiment là et ne se laissera jamais complètement absorber dans l'"art". « Et je demande : comment la parure de ces cheveux/Et de ce regard a-t-elle enveloppé les êtres passés !/Comment a embrassé ici cette bouche où le

Fig. 2. "K. Dauthendey et sa fiancée, le 1er septembre 1857", Saint-Pétersbourg, autoportrait.



désir/Absurde comme fumée sans flamme s'enroule[14] ! » Ou bien l'on découvre l'image de Dauthendey[15], le photographe, père du poète, à l'époque de ses fiançailles avec la femme qu'il trouva un jour, peu après la naissance de son sixième enfant, les veines tranchées dans la chambre à coucher de sa maison de Moscou[16] [*fig.* 2]. On la voit ici à côté de lui, on dirait qu'il la soutient, mais son regard à elle est fixé au-delà de lui, comme aspiré vers des lointains funestes. Si l'on s'est plongé assez longtemps dans une telle image, on aperçoit combien, ici aussi, les contraires se touchent : la plus exacte technique peut donner à ses produits une

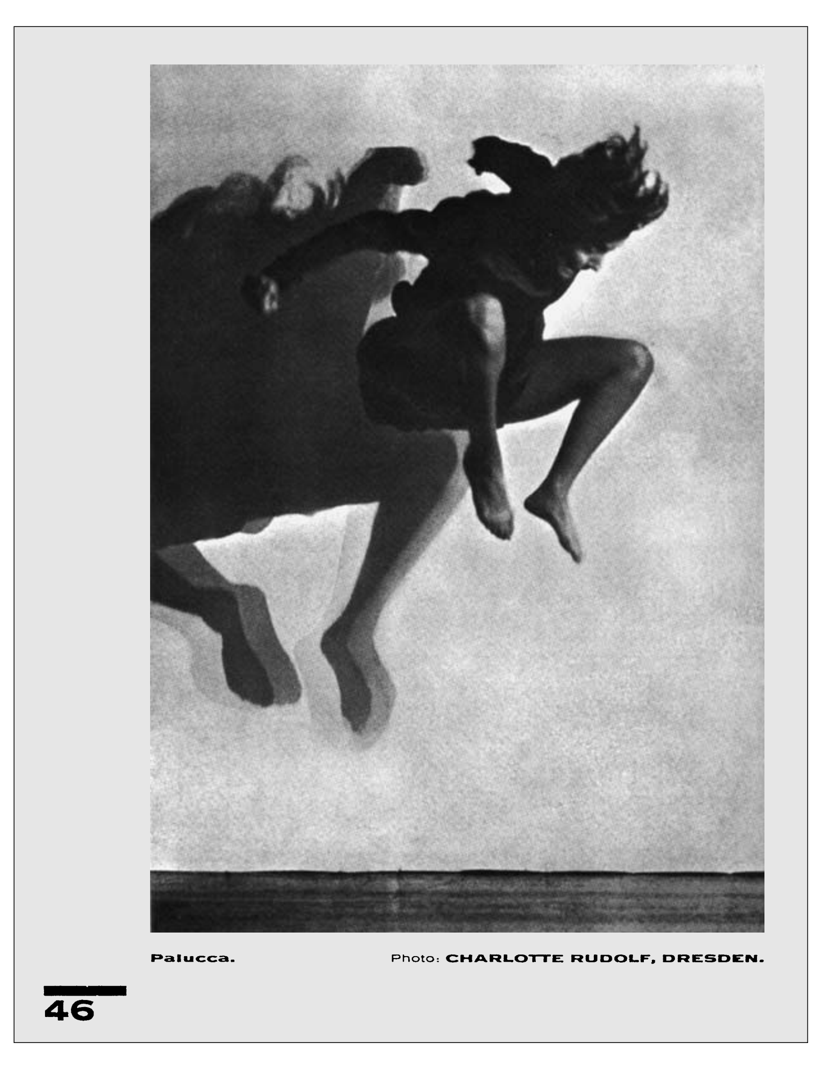


Fig. 3. C. Rudolf, "Palucca", illustration de *Peinture Photographie Film* de Moholy-Nagy (1925).

valeur magique, beaucoup plus que celle dont pourrait jouir à nos yeux une image peinte. Malgré toute l'ingéniosité du photographe, malgré l'affectation de l'attitude de son modèle, le spectateur ressent le besoin irrésistible de chercher dans une telle image la plus petite étincelle de hasard, d'ici et maintenant, grâce à quoi la réalité a pour ainsi dire brûlé de part en part le caractère d'image – le besoin de trouver l'endroit invisible où, dans l'apparence de cette minute depuis longtemps écoulée, niche aujourd'hui encore l'avenir, et si éloquemment que, regardant en arrière, nous pouvons le découvrir[17]. Car la nature qui parle à

l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil[18] ; autre d'abord en ce que, à la place d'un espace consciemment disposé par l'homme, apparaît un espace tramé d'inconscient. S'il nous arrive par exemple couramment de percevoir, fût-ce grossièrement, la démarche des gens, nous ne distinguons plus rien de leur attitude dans la fraction de seconde où ils allongent le pas. La photographie et ses ressources, ralenti ou agrandissement[19], la révèlent. Cet inconscient optique, nous ne le découvrons qu'à travers elle, comme l'inconscient des pulsions à travers la psychanalyse. Les structures constitutives, les tissus cellulaires avec lesquels la technique ou la médecine ont coutume de compter – tout cela est au départ plus proche de l'appareil photo qu'un paysage évocateur ou un portrait inspiré. Mais en même temps, la photographie dévoile dans ce matériel les aspects physiognomoniques, les mondes d'images qui habitent les plus petites choses – suffisamment expressifs, suffisamment secrets pour avoir trouvé abri dans les rêves éveillés, mais qui, ayant changé d'échelle, devenus énonçables, font désormais clairement

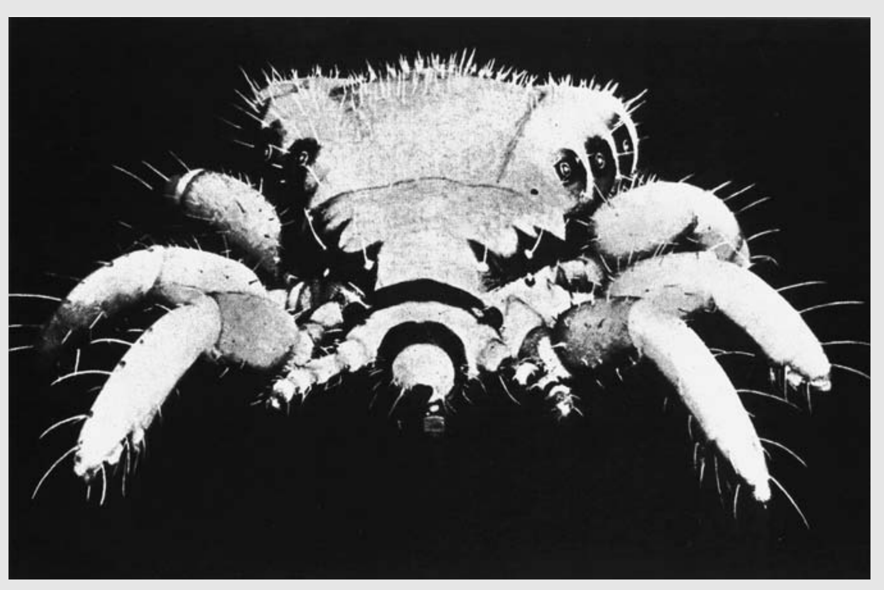


Fig. 4. "Pou (agrandissement)", illustration de *Peinture Photographie Film* de Moholy-Nagy (1925).

apparaître la différence entre technique et magie comme une variation historique. Ainsi Blossfeldt*, avec ses étonnantes photos de plantes, a révélé à la vue, sous la prêle, la forme des colonnes antiques, sous la fougère, la crosse épiscopale, derrière des pousses de marronnier ou d'érable grossies dix fois, des totems, sous le chardon, un tympan gothique[20]. C'est pourquoi les modèles de Hill, pour qui « le phénomène de la photographie » constituait encore « une grande expérience mystérieuse », n'étaient pas très loin de la vérité – même si ce mystère se réduisait au sentiment « de poser devant un appareil qui pouvait engendrer en un temps très court une image du monde visible, aussi vivante et aussi vraie que la nature elle-même[21] ». On a dit de l'appareil de Hill qu'il faisait preuve d'une grande discrétion. Mais ses modèles ne sont pas moins réservés ; ils gardent une certaine timidité devant la chambre photographique, et le leitmotiv d'un photographe ultérieur de l'âge d'or : « ne regardez jamais l'appareil[22] » semble découler de leur attitude. Il n'est pas question ici de l'acheteur impudemment impliqué par le "on te regarde" d'animaux, de personnes ou d'enfants, et auquel il n'est de meilleure réponse que l'expression du vieux Dauthendey à propos de la daguerréotypie : « On n'osait pas d'abord, rapporte-t-il, regarder trop longtemps les premières images qu'il produisait. On avait peur de la précision de ces personnages et l'on croyait que ces minuscules figures sur les images pouvaient nous apercevoir, tant l'on était impressionné par l'insolite précision, l'insolite fidélité des premières images daguerriennes[23]. »

Ces premiers humains reproduits entrèrent dans l'espace visuel de la photographie sans antécédents ou pour mieux dire sans légende. Le journal était encore un objet de luxe que l'on achetait rarement et qu'on lisait plutôt au café, le procédé photographique n'était pas encore devenu l'un de ses instruments, et peu nombreux étaient les gens qui voyaient leur nom imprimé. Du visage humain émanait un silence dans lequel reposait le regard. En bref, toutes les potentialités de cet art du portrait tenaient à ce que le contact n'était pas encore établi entre actualité et photographie[24]. De nombreux portraits de Hill ont été exécutés dans le cimetière des frères franciscains d'Édimbourg : rien n'est plus significatif de cette époque – si ce n'est à quel point les modèles

* Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst* (intr. Karl Nierendorf), 120 fig., V. Ernst Wasmuth, Berlin [1928] [note de W. B.].

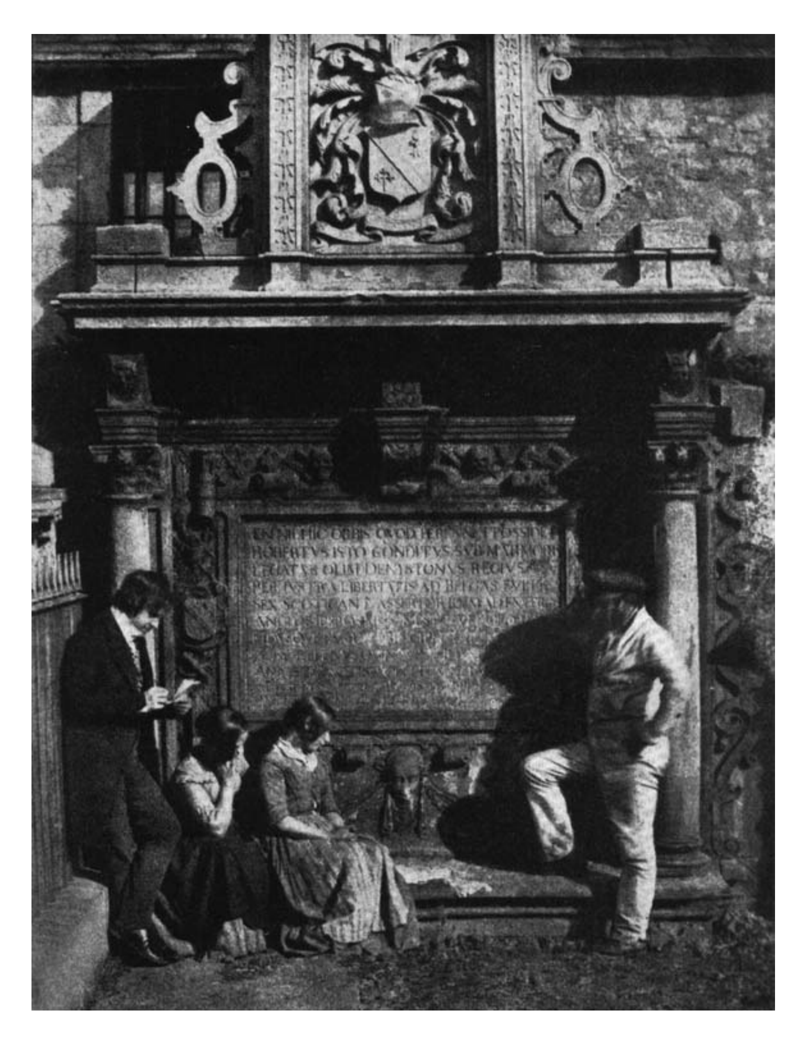


Fig. 5. D. O. Hill et R. Adamson, "Dans le cimetière", Édimbourg, v. 1845 (ill. tirée de Bossert & Guttmann, non reproduite dans *Die Literarische Welt*).

semblent s'y sentir chez eux. Sur une image de Hill, ce cimetière lui-même apparaît véritablement comme un intérieur, une pièce isolée et close où les monuments funéraires s'élèvent du sol, posés contre le mur mitoyen, à la façon d'une cheminée dont le foyer accueillerait des inscriptions au lieu de flammes [*fig. 5*]. Mais jamais ce lieu n'aurait pu produire un tel effet si son choix n'avait reposé sur des déterminations techniques[25]. Avec la faible sensibilité des plaques anciennes, une longue exposition en extérieur était indispensable[26]. Ce qui supposait pour l'opérateur de s'installer le plus à l'écart possible, dans un endroit

où rien ne dérangeât ses préparatifs. « La synthèse de l'expression, obtenue par la longue pose du modèle, dit Orlik de la photographie ancienne, est la principale raison pour laquelle ces épreuves, malgré leur simplicité, produisent un effet plus pénétrant et plus durable que des photographies plus récentes, à l'égal de bons portraits dessinés ou peints[27]. » Le procédé lui-même requérait que le modèle vive, non en dehors, mais dans l'instant : pendant que durait la prise de vue, il pouvait s'établir au sein de l'image – dans le contraste le plus absolu avec les apparitions qui se manifestent sur une photographie instantanée. Celle-ci représente l'expression d'un environnement modifié dans lequel, comme le remarque pertinemment Kracauer, il dépend d'une fraction de seconde aussi brève que celle du temps de pose qu'« un sportif devienne suffisamment célèbre pour que les photographes le fassent poser pour les journaux illustrés[28]. » Dans les anciennes images, tout était fait pour durer ; non seulement les incomparables groupes que formaient les personnes – et dont la disparition fut certainement l'un des symptômes les plus précis de ce qui se passait dans la société de la seconde moitié du [dix-neuvième] siècle –, même les plis que faisait un vêtement duraient plus longtemps. Qu'on observe simplement la redingote de Schelling ; ainsi vêtu, celui-ci peut accéder en toute confiance à l'éternité : les formes qu'elle a prises à son contact ne sont pas indignes des rides de son visage [*fig. 6*]. En bref, tout donne raison à la supposition de Bernhard [*sic*] von Brentano[29] selon laquelle « un photographe de 1850 est à la hauteur de son instrument », pour la première et la dernière fois, avant longtemps.

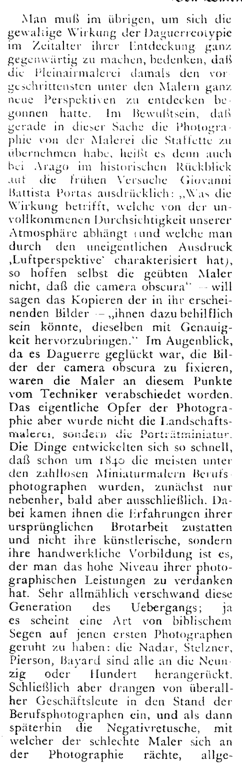


Fig. 6. Anon., Schelling (1775-1854), 3e ill. de la "Petite histoire", tirée de Bossert & Guttmann. Les fameux plis ont tous été entièrement redessinés.

Fig. 7. Début de la seconde livraison de la "Petite histoire". Alors qu'elle est en partie consacrée à Atget, les illustrations sont des photos de Germaine Krull appartenant à Benjamin.

KLEINE GESCHICHTE DER PHOTOGRAPHIE

Von Walter Benjamin (Fortsetzung)



Man muß im übrigen, um sich die gewaltige Wirkung der Daguerreotypie im Zeitalter ihrer Entdeckung ganz gegenwärtig zu machen, bedenken, daß die Pleinairmalerei damals den vorgeschrittensten unter den Malern ganz neue Perspektiven zu entdecken begonnen hatte. Im Bewußtsein, daß gerade in dieser Sache die Photographie von der Malerei die Staffette zu übernehmen habe, heißt es denn auch bei Arago im historischen Rückblick auf die frühen Versuche Giovanni Battista Portas ausdrücklich: „Was die Wirkung betrifft, welche von der unvollkommenen Durchsichtigkeit unserer Atmosphäre abhängt (und welche man durch den uneigentlichen Ausdruck ‚Luftperspektive' charakterisiert hat), so hoffen selbst die geübten Maler nicht, daß die camera obscura" — will sagen das Kopieren der in ihr erscheinenden Bilder — „ihnen dazu behilflich sein könnte, dieselben mit Genauigkeit hervorzubringen." Im Augenblick, da es Daguerre geglückt war, die Bilder der camera obscura zu fixieren, waren die Maler an diesem Punkte vom Techniker verabschiedet worden. Das eigentliche Opfer der Photographie aber wurde nicht die Landschaftsmalerei, sondern die Porträtminiatur. Die Dinge entwickelten sich so schnell, daß schon um 1840 die meisten unter den zahllosen Miniaturmalern Berufsphotographen wurden, zunächst nur nebenher, bald aber ausschließlich. Dabei kamen ihnen die Erfahrungen ihrer ursprünglichen Brotarbeit zustatten und nicht ihre künstlerische, sondern ihre handwerkliche Vorbildung ist es, der man das hohe Niveau ihrer photographischen Leistungen zu verdanken hat. Sehr allmählich verschwand diese Generation des Uebergangs; ja es scheint eine Art von biblischem Segen auf jenen ersten Photographen geruht zu haben: die Nadar, Stelzner, Pierson, Bayard sind alle an die Neunzig oder Hundert herangerückt. Schließlich aber drangen von überallher Geschäftsleute in den Stand der Berufsphotographen ein, und als dann späterhin die Negativretusche, mit welcher der schlechte Maler sich an der Photographie rächte, allgemein üblich wurde, setzte ein jäher Verfall des Geschmacks ein. Das war die Zeit, da die Photographiealben sich zu füllen begannen. An den frostigsten Stellen der Wohnung, auf Konsolen oder Gueridons im Besuchszimmer, fanden sie sich am liebsten: Lederschwarten mit abstoßenden Metallbeschlägen und den fingerdicken goldumrandeten Blättern, auf denen närrisch drapierte oder verschnürte Figuren — Onkel Alex und Tante Riekchen, Trudchen wie sie noch klein war, Papa im ersten Semester — verteilt waren und endlich, um die Schande voll zu machen, wir selbst: als Salontiroler, jodelnd, den Hut gegen gepinselte Firnen schwingend, oder als adretter Matrose, Standbein und Spielbein wie es sich gehört, gegen einen polierten Pfosten gelehnt. Noch erinnert die Staffage solcher Porträts mit ihren Postamenten, Balustraden und ovalen Tischchen an die Zeit, da man der langen Expositionsdauer wegen den Modellen Stützpunkte geben mußte, damit sie fixiert blieben. Hatte man anfangs mit „Kopfhalter" oder „Kniebrille" sich begnügt, so folgte bald weiteres Beiwerk wie es in berühmten Gemälden vorkam und darum „künstlerisch" sein mußte. Zunächst war es die Säule oder der Vorhang. Gegen diesen Unfug mußten sich fähigere Männer schon in den sechziger Jahren wenden. So heißt es damals in einem englischen Fachblatt: „In gemalten Bildern hat die Säule einen Schein von Möglichkeit, die Art aber, wie sie in der Photographie angewendet wird, ist absurd, denn sie steht gewöhnlich auf einem Teppich. Nun wird aber jedermann überzeugt sein, daß Marmor- oder Steinsäulen nicht mit einem Teppich als Fundament aufgebaut werden." Damals sind jene Ateliers mit ihren Draperien und Palmen, Gobelins und Staffeleien entstanden, die so zweideutig zwischen Exekution und Repräsentation, Folterkammer und Thronsaal standen und aus denen ein erschütterndes Zeugnis ein frühes Bildnis von Kafka bringt. Da steht in einem engen, gleichsam demütigenden, mit Posamenten überladenen Kinderanzug der ungefähr sechsjährige Knabe in einer Art von Wintergartenlandschaft. Palmenwedel starren im Hintergrund. Und als gelte es, diese gepolsterten Tropen noch stickiger und schwüler zu machen, trägt das Modell in der Linken einen unmäßig großen Hut mit breiter Krempe, wie ihn Spanier haben. Gewiß, daß es in diesem Arrangement verschwände, wenn nicht die unermeßlich traurigen Augen diese ihnen vorbestimmte Landschaft beherrschen würden.

Dies Bild in seiner uferlosen Trauer ist ein Pendant der frühen Photographie, auf welcher die Menschen noch



Photo Germaine Krull



Photo Germaine Krull

II

Pour rendre plus présent l'extraordinaire effet du daguerréotype à ses débuts, il faut se souvenir que la peinture de plein air avait commencé à dévoiler de toutes nouvelles perspectives aux peintres les plus avancés. Conscient que c'était précisément dans ce domaine que la photographie prendrait le relais de la peinture, Arago, lorsqu'il renvoie dans sa rétrospective historique aux travaux pionniers de Giovanni Battista Porta[30] [*sic*], déclare explicitement : « Quant aux effets dépendant de l'imparfaite diaphaneté de notre atmosphère, et qu'on a caractérisé par le terme assez impropre de perspective aérienne, les peintres exercés eux-mêmes n'espéraient pas que, pour les reproduire avec exactitude, la chambre obscure [c'est-à-dire la copie des images qui y apparaissent]

pût leur être d'aucun secours[31]. » À l'instant même où il fut accordé à Daguerre de pouvoir fixer les images de la chambre obscure, le technicien dit adieu au peintre. Pourtant, la véritable victime de la photographie ne fut pas la peinture de paysage mais le portrait en miniature. Les choses se développèrent si rapidement que, dès 1840, la plupart des innombrables miniaturistes embrassèrent la profession de photographe, d'abord accessoirement, puis à plein temps[32]. C'est moins à leurs qualités d'artistes qu'à leurs capacités d'artisans qu'on doit la haute qualité de la production photographique d'alors. Cette génération de transition devait s'effacer petit à petit ; il semble qu'une sorte de bénédiction biblique ait reposé sur ces photographes : les Nadar, Stelzner, Pierson, Bayard ont tous approché les quatre-vingt-dix ou cent ans[33]. Finalement, les commerçants se pressèrent de partout pour accéder à l'état de photographe, et quand se répandit la retouche sur négatif, revanche du mauvais peintre sur la photographie, on assista à un rapide déclin du goût[34]. Ce fut le temps où les albums de photographies commencèrent à se remplir. On les trouvait de préférence dans les recoins les plus glacés des maisons, sur la console ou le guéridon de la chambre d'amis : reliés de cuir avec de répugnants fermoirs en métal et des pages dorées sur tranche grosses comme le doigt, où se distribuent des figures comiquement fagotées – oncle Alex et tante Rika, Gertrude quand elle était petite, papa en première année de faculté et enfin, comble de honte, nous-même en Tyrolien de salon, jodlant, agitant son chapeau sur des cimes peintes, ou en marin déluré, la jambe d'appui bien droite, l'autre légèrement pliée, comme il se doit, appuyé sur un montant poli[35]. Les accessoires de tels portraits – piédestal, balustrade, table ovale – rappellent le temps où, à cause de la longue durée de l'exposition, il fallait donner aux modèles un point d'appui, pour qu'ils demeurent immobiles. Si l'on s'était contenté au début d'appuis-tête ou de supports, les tableaux célèbres et le désir de faire "artistique" inspirèrent bientôt d'autres accessoires. En premier lieu la colonne et le rideau. Les plus éclairés dénoncèrent ces excès dès les années 1860. Ainsi pouvait-on lire dans une feuille spécialisée anglaise : « En peinture, la colonne a une apparence de vérité, mais la façon dont elle est employée en photographie est absurde, car elle est habituellement posée sur un tapis. Chacun sera pourtant convaincu qu'une colonne de marbre ou de pierre ne peut avoir un tapis pour fondation[36]. » C'est à cette époque que sont apparus ces ateliers avec leurs draperies et leurs palmiers, leurs tapisseries et leurs

chevalets, à mi-chemin de la représentation et de l'exécution, de la salle du trône et de la chambre de torture, dont un portrait du jeune Kafka fournit un témoignage poignant[37] [*fig.* 8]. Debout dans un costume d'enfant trop étroit et presque humiliant, chargé de passementeries, le garçonnet, âgé d'environ six ans, est placé dans un décor de jardin d'hiver. Des rameaux de palmier se dressent à l'arrière-plan. Et comme pour rendre ces tropiques capitonnés encore plus étouffants, le modèle tient dans sa main gauche un chapeau démesuré à larges bords, comme en portent les Espagnols. Sans doute disparaîtrait-il dans cet arrangement, si les yeux d'une insondable tristesse ne dominaient ce paysage fait pour eux.



Fig. 8. Anon., portrait de Kafka enfant, appartenant à Benjamin (ill. non repr. dans *Die Literarische Welt*).

Cette image, dans son infinie désolation, est un pendant des anciennes photographies, sur lesquelles les gens n'apparaissaient pas encore abandonnés et seuls au monde comme ce garçonnet. Il y avait une aura autour d'eux, un médium qui conférait à leur regard, lorsqu'il y pénétrait, plénitude et sûreté. Là encore, l'équivalent technique est à portée de main, et repose dans l'absolu continuum de la lumière la plus claire à l'obscurité la plus noire[38]. Là encore est préservée la loi selon laquelle la technique nouvelle pousse la précédente à son summum[39], puisque l'ancienne peinture de portrait, avant son déclin, avait produit une floraison de mezzotinto. Il s'agissait là bien sûr d'une technique de reproduction, ainsi qu'en attestera plus tard son union avec la photographie. Chez Hill comme sur les gravures en mezzotinto, la lumière se fraie malaisément un chemin hors de l'ombre : Orlik parle de cette « accumulation lumineuse » due à la durée de l'exposition, « qui confère aux premières photographies leur grandeur[40] ». Et parmi les contemporains de l'invention, Delaroche remarquait déjà une impression générale « jamais atteinte auparavant, précieuse, et qui ne nuit en rien à la tranquillité des masses[41] ». Ainsi en va-t-il de la détermination technique du phénomène auratique. Certains portraits de groupe, tout particulièrement, retiennent encore un certain bonheur d'être ensemble, qui apparaît pour un court instant sur la plaque, avant de disparaître sur le "tirage original". C'est ce cercle de vapeur, qui s'inscrira parfois joliment

et judicieusement dans l'ovale désormais passé de mode de l'encadrement. De sorte qu'on se trompe, à propos des incunables de la photographie, en soulignant leur "goût" ou leur "perfection artistique". Ces images ont été réalisées en des endroits où, pour chaque client, le photographe représentait un technicien de la nouvelle école, mais où chaque client était, pour le photographe, le membre d'une classe montante[42] dont l'aura venait se nicher jusque dans les plis de la redingote ou de la lavallière. Car cette aura n'est certes pas le simple produit d'un appareil primitif. Bien plus, il existait alors entre l'objet et la technique une correspondance aussi aiguë que devait l'être leur opposition dans la période du déclin. Bientôt, en effet, les progrès de l'optique devaient fournir des instruments qui allaient chasser complètement l'obscurité et fournir un reflet fidèle des phénomènes. Mais, à partir des années 1880, cette aura – que le refoulement de l'obscurité par des objectifs plus lumineux avait refoulée de l'image tout comme la croissante dégénérescence de l'impérialisme bourgeois l'avait refoulée de la réalité – les photographes voyaient comme leur tâche de la simuler par tous les artifices de la retouche, en particulier l'usage de la gomme bichromatée[43]. Ainsi vit-on advenir, du moins dans le style Art nouveau, la mode de tons crépusculaires, traversés de reflets artificiels ; pourtant, malgré cette pénombre, se dessinait de plus en plus clairement une posture dont la raideur trahissait l'impuissance de cette génération devant le progrès technique.

Et pourtant, ce qui demeure décisif en photographie, c'est toujours la relation du photographe à sa technique[44]. Camille Recht l'a caractérisé dans une belle métaphore : « Le violoniste, dit-il, doit d'abord créer la note, il doit la chercher, la trouver en un éclair, tandis que le pianiste frappe sur une touche : la note retentit. Le peintre comme le photographe ont un instrument à leur disposition. L'usage du dessin et du coloris correspondent à la création du violoniste ; le photographe partage avec le pianiste l'aspect mécanique, soumis à des lois contraignantes auxquelles échappe le violon. Aucun Paderewski ne recueillera jamais la gloire ni n'exercera la magie légendaire d'un Paganini[45]. » Pourtant – pour filer la métaphore – il est un Busoni[46] de la photographie, et c'est Atget. Tous deux étaient des virtuoses, en même temps que des précurseurs. Ils partagent un épanouissement sans exemple dans leur art, lié à la plus haute précision. Même leurs choix respectifs ne sont pas sans parenté. Atget était un comédien qui, dégoûté par son métier,

renonça aux fards du théâtre pour démaquiller la vérité[47]. Il vivait à Paris, pauvre et inconnu, et bradait ses photos à des amoureux guère moins excentriques que lui. Il est mort récemment, laissant derrière lui une œuvre de plus de quatre mille images[48]. Berenice Abbot, de New York, a rassemblé ces épreuves et un recueil d'une remarquable beauté, édité par Camille Recht, vient de paraître*. Les journaux de son temps « ignoraient tout de l'homme qui faisait souvent le tour des ateliers avec ses photographies, les distribuant pour quelques sous, souvent pour le prix d'une carte postale, de celles qui montraient si joliment la ville plongée dans la nuit bleue, avec une lune retouchée. Il avait atteint le pôle de la maîtrise suprême, mais sur cette maîtrise acharnée d'homme de grand métier, lui qui vivait toujours dans l'ombre avait oublié de planter son drapeau. C'est pourquoi certains peuvent penser avoir découvert le pôle qu'Atget avait atteint avant eux[49]. » De fait, les photos parisiennes d'Atget annoncent la photographie surréaliste – avant-garde de la seule colonne véritablement importante que le surréalisme ait réussi à mettre en branle. C'est lui qui, le premier, désinfecte l'atmosphère étouffante qu'avait propagée le portrait conventionnel de l'époque du déclin[50]. Il lave, il assainit cette atmosphère : il entame la libération des objets de leur aura – mérite incontestable de la plus récente école photographique. Quand les revues d'avant-garde *Bifur* ou *Variété*[51] publient, sous les intitulés "Westminster", "Lille", "Anvers" ou "Breslau", de simples détails – ici, un morceau de balustrade et la cime d'un arbre chauve dont les branches s'entrecroisent devant un lampadaire à gaz ; là, un mur mitoyen ou un candélabre avec une bouée de sauvetage sur laquelle on peut lire le nom de la ville – elles ne font que pointer littérairement des motifs découverts par Atget. Il recherchait ce qui se perd et ce qui se cache, et c'est pourquoi ses images contredisent la sonorité exotique, chatoyante, romantique des noms de ville : elles aspirent l'aura du réel comme l'eau d'un bateau qui coule. – Qu'est-ce au fond que l'aura ? Un singulier entrelacs d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-elle. Reposant par un jour d'été, à midi, suivre une chaîne de montagnes à l'horizon, ou une branche qui jette son ombre sur le spectateur, jusqu'à ce que l'instant ou l'heure ait part à leur apparition – c'est respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche. Il

* [Eugène] Atget, *Lichtbilder* (édité par Camille Recht), Éd. Henri Jonquières, Paris, Leipzig, 1931 [note de W. B.].

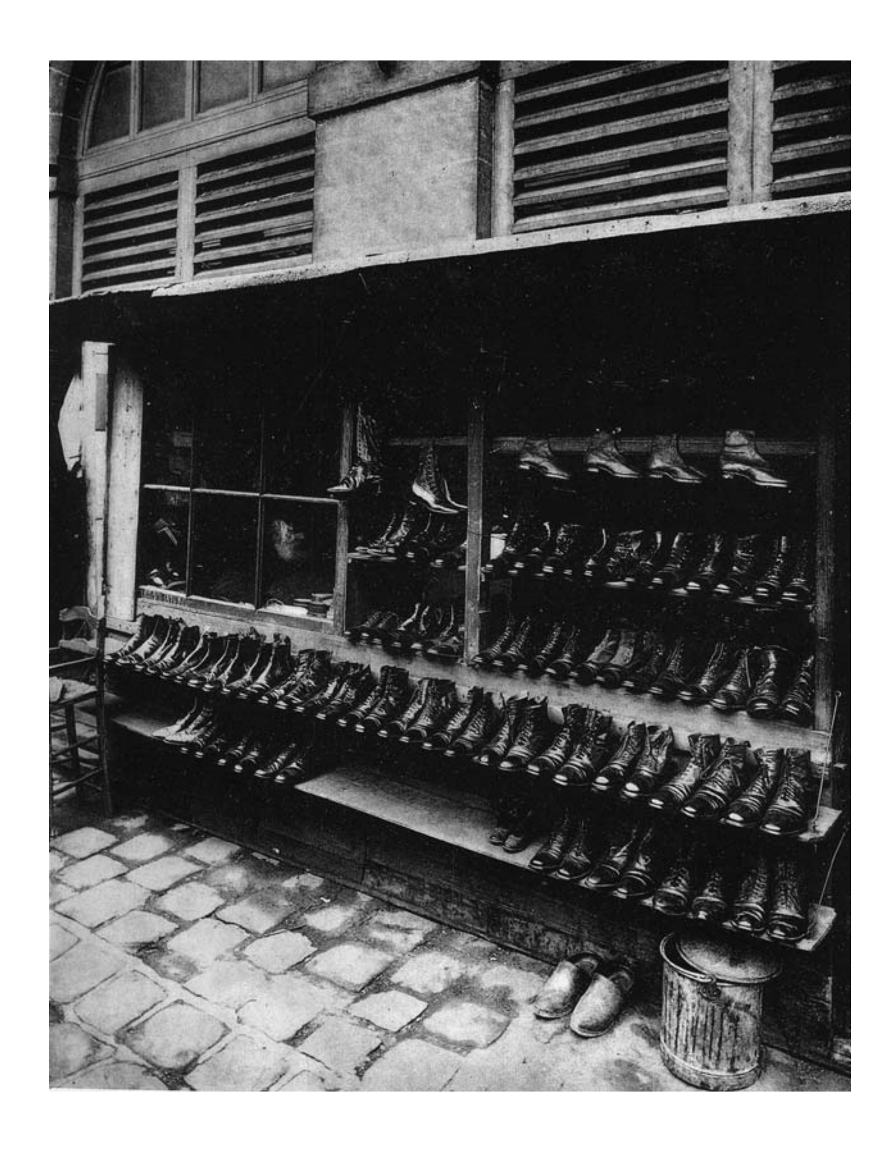


Fig. 9. Eugène Atget, “Marché des Carmes, place Maubert” (ill. tirée de *Lichtbilder*, 1931).

Fig. 10. Début de la 3e livraison de la "Petite histoire…" Les illustrations sont tirées de Sander (*cf.* bibl.).

y a en effet aujourd'hui une propension aussi passionnée à rapprocher les choses de soi, ou plutôt des masses, qu'à triompher en chaque occasion de l'unicité par leur reproduction. Jour après jour, le besoin se fait plus pressant de posséder la plus grande proximité avec l'objet dans l'image ou plutôt dans sa copie. Et la copie, telle que la livrent journaux illustrés ou actualités filmées, se distingue évidemment de l'image. Unicité et permanence sont aussi étroitement liées dans celle-ci que fugacité et reproductibilité dans celle-là. Débarrasser l'objet de son enveloppe, en détruire l'aura, est la marque d'une perception dont le sens de l'égalité s'est développé de telle façon qu'elle l'applique également à l'unicité par la reproduction. Atget est presque toujours passé à côté des « belles vues et des soi-disant curiosités[52] » – mais pas d'une longue rangée de bottines [*fig. 9*], ni d'une cour parisienne où s'alignent en rang du matin au soir les charrettes à bras, ni d'une table après le repas, quand la vaisselle n'a pas encore été rangée, comme il s'en trouve au même instant des centaines de milliers, ni du bordel rue ***, n° 5 – dont le

KLEINE GESCHICHTE DER PHOTOGRAPHIE

Von Walter Benjamin (Schluß)

Auf der Hand liegt, daß dieser neue Blick am wenigsten da einzuheimsen hat, wo man sich sonst am läßlichsten erging: in der entgeltlichen, repräsentativen Porträtaufnahme. Andererseits ist der Verzicht auf den Menschen für die Photographie der unvollziehbarste unter allen. Und wer es nicht gewußt hat, den haben die besten Russenfilme es gelehrt, daß auch Milieu und Landschaft unter den Photographen erst dem sich erschließen, der sie in der namenlosen Erscheinung, die sie im Antlitz haben, aufzufassen weiß. Jedoch die Möglichkeit davon ist wieder in hohem Grad bedingt durch den Aufgenommenen. Die Generation, die nicht darauf versessen war, in Aufnahmen auf die Nachwelt zu kommen, eher im Angesicht solcher Veranstaltungen sich etwas scheu in ihren Lebensraum zurückzog — wie Schopenhauer auf dem Frankfurter Bilde um 1850 in die Tiefen des Sessels —, eben darum aber diesen Lebensraum mit auf die Platte gelangen ließ: diese Generation hat ihre Tugenden nicht vererbt. Da gab zum erstenmal seit Jahrzehnten der Spielfilm der Russen Gelegenheit, Menschen vor der Kamera erscheinen zu lassen, die für ihr Photo keine Verwendung haben. Und augenblicklich trat das menschliche Gesicht mit neuer, unermeßlicher Bedeutung auf die Platte. Aber es war kein Porträt mehr. Was war es? Es ist das eminente Verdienst eines deutschen Photographen, diese Frage beantwortet zu haben. August Sander*) hat eine Reihe von Köpfen zusammengestellt, die der gewaltigen physiognomischen Galerie, die ein Eisenstein oder Pudowkin eröffnet haben, in gar nichts nachsteht, und er tat es unter wissenschaftlichem Gesichtspunkt. „Sein Gesamtwerk ist aufgebaut in sieben Gruppen, die der bestehenden Gesellschaftsordnung entsprechen, und



Konditor

soll in etwa 45 Mappen zu je 12 Lichtbildern veröffentlicht werden." Bisher liegt davon ein Auswahlband mit 60 Reproduktionen vor, die unerschöpflichen Stoff zur Betrachtung bieten. „Sander geht vom Bauern, dem erdgebundenen Menschen aus, führt den Betrachter durch alle Schichten und Berufsarten bis zu den Repräsentanten der höchsten Zivilisation und abwärts bis zum Idioten." Der Autor ist an diese ungeheure Aufgabe nicht als Gelehrter herangetreten, nicht von Rassentheoretikern oder Sozialforschern beraten, sondern, wie der Verlag sagt, „aus der unmittelbaren Beobachtung". Sie ist bestimmt eine sehr vorurteilslose, ja kühne, zugleich aber auch zarte gewesen, nämlich im Sinne des goethischen Wortes: „Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstande innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird." Demnach ist es ganz in der Ordnung, daß ein Betrachter wie man erst zu einer Auffassung der Natur und der Geschichte der Organe kommt, so hat dieser Photograph vergleichende Photographie getrieben und hat damit einen wissenschaftlichen Standpunkt oberhalb des Detailphotographen gewonnen." Es wäre ein Jammer, wenn die wirtschaftlichen Verhältnisse die weitere Veröffentlichung dieses außerordentlichen corpus verhinderten. Dem Verlag aber kann man neben dieser grundsätzlichen noch eine genauere Aufmunterung zuteil werden lassen. Ueber Nacht könnte Werken wie dem von Sander eine unvermutete Aktualität zuwachsen. Machtverschiebungen, wie sie bei uns fällig geworden sind, pflegen die Ausbildung, Schärfung der physiognomischen Auffassung zur vitalen Notwendigkeit werden zu lassen. Man mag von rechts kommen oder von links — man wird sich daran gewöhnen müssen, darauf angesehen zu werden, woher man kommt. Man wird es, seinerseits, den andern anzusehen haben. Sanders Werk ist mehr als ein Bildbuch: ein Uebungsatlas.

„Es gibt in unserem Zeitalter kein Kunstwerk, das so aufmerksam betrachtet würde, wie die Bildnisphotographie des eigenen Selbst, der nächsten Verwandten und Freunde, der Geliebten" hat schon im Jahre 1907 Lichtwark geschrieben und damit die Untersuchung aus dem Bereich ästhetischer Distinktionen in den sozialer Funktionen gerückt. Nur von hier aus kann sie weiter vorstoßen. Es ist ja bezeichnend, daß die Debatte sich da am meisten versteift hat, wo es um die Aesthetik der „Photographie als Kunst" ging, indes man beispielsweise dem soviel fragloseren sozialen Tatbestand der „Kunst als Photographie" kaum einen Blick gönnte. Und doch ist die Wirkung der photographischen Reproduktion von Kunstwerken für die Funktion der Kunst von sehr viel größerer Wichtigkeit als die mehr oder minder künstlerische Gestaltung einer Photographie, der das Erlebnis



Abgeordneter

Jäger, der vom Anstand mit Massen von Wild zurückkommt, die nur für den Händler verwertbar sind. Und wirklich scheint der Tag vor der Tür zu stehen, da es mehr illustrierte Blätter als Wild- und Geflügelhandlungen geben wird. Soviel vom „Knipsen". Doch die Akzente springen völlig um, wendet man sich von der Photographie als Kunst zur Kunst als Photographie. Jeder wird die Beobachtung haben machen können, wieviel leichter ein Bild, vor allem aber eine Plastik, und nun gar Architektur, im Photo sich erfassen lassen als in der Wirklichkeit. Die Versuchung liegt nahe genug, das schlechterdings auf den Verfall des Kunstsinns, auf ein Versagen der Zeitgenossen zu schieben. Dem aber stellt sich die Erkenntnis in den Weg, wie ungefähr zu gleicher Zeit mit der Ausbildung reproduktiver Techniken die Auffassung von großen Werken sich gewandelt hat. Man kann sie nicht mehr als Hervorbringungen Einzelner ansehen; sie sind kollektive Gebilde geworden, so mächtig, daß, sie zu assimilieren, geradezu an die Bedingung geknüpft ist, sie zu verkleinern. Im Endeffekt sind die me-

cinq est écrit en grand à quatre endroits différents de la façade. Pourtant, curieusement, presque toutes ces images sont vides. Vide la porte d'Arcueil près des fortifs, vides les escaliers d'honneur, vides les cours, vides les terrasses des cafés, vide, comme il se doit, la place du Tertre[53]. Non pas déserts mais mornes ; sur ces images, la ville est évacuée, comme un appartement qui n'a pas encore trouvé de nouveau locataire. Ces capacités sont celles par lesquelles la photographie surréaliste installe une salutaire distance entre l'homme et son environnement. Elle laisse le champ libre au regard politiquement éduqué, devant lequel toute intimité cède la place à l'éclaircissement du détail.

III

Il est clair que ce nouveau regard trouvera moins son profit là où l'on a été le plus négligent : dans le portrait commercial officiel. D'un autre côté, renoncer à la figure humaine représente pour la photographie l'objectif le plus irréalisable. À celui qui l'ignorerait, les meilleurs films russes ont appris que le *milieu*[54] et le paysage ne se dévoilent que pour celui qui, parmi les photographes, sait les saisir dans leur manifestation anonyme sur un visage. Cependant, la condition de cette possibilité repose presque exclusivement sur celui qui est représenté. La génération qui ne tenait pas absolument à passer à la postérité par la photographie, mais se retranchait avec pudeur dans son espace vital à l'occasion d'un tel cérémonial – comme Schopenhauer enfoncé dans son fauteuil sur le portrait exécuté en 1850 à Francfort – a laissé pour cette raison cet espace vital avec elle sur la plaque : cette génération n'a pas transmis ses vertus. C'est alors que, pour la première fois depuis plusieurs décennies, les films russes permirent de laisser agir des gens devant une caméra sans en faire un usage photographique. Immédiatement, sur la plaque, la figure humaine dévoilait une nouvelle, une incommensurable signification. Mais ce n'était plus du portrait. Qu'était-ce ? C'est l'éminent mérite d'un photographe allemand que d'avoir répondu à cette question. August Sander* a rassemblé une série de têtes qui ne le cède en rien à la puissante galerie physiognomonique d'un Eisenstein ou d'un Poudovkine – et il l'a fait d'un point de vue scientifique. « Son œuvre globale est constituée de sept groupes correspondant à une classe sociale déterminée ; il doit être publié sous la forme d'environ quarante-

* August Sander, *Antlitz der Zeit*, Munich, Kurt Wolff, 1929 [note de W. B.].

cinq albums comprenant chacun douze photographies[55]. » Pour l'instant, un recueil comprenant un choix de soixante reproductions est disponible, qui offre une matière inépuisable à l'observation. « Sander commence par les paysans, les hommes attachés à la terre, puis conduit l'observateur à travers toutes les couches et tous les métiers jusqu'aux représentants de la plus haute civilisation et redescend jusqu'aux idiots[56]. » L'auteur n'a pas abordé cette tâche considérable en savant, inspiré par des théories raciales ou sociales, mais, comme le précise l'éditeur, « en observateur direct[57] ». Cette observation est certainement sans préjugés, audacieuse mais aussi tendre – au sens du mot de Goethe : « Il existe une tendre expérience qui s'identifie intérieurement à l'objet et devient ainsi une véritable théorie[58]. » Ainsi n'est-il pas surprenant qu'un observateur comme Döblin s'intéresse précisément aux aspect scientifiques de cette œuvre et remarque : « De même qu'il existe une anatomie comparée, éclairant notre compréhension de la nature et de l'histoire de nos organes, de même Sander nous propose-t-il la photographie comparée : une photographie dépassant le détail pour se placer dans une perspective scientifique[59]. » Ce serait pitié que les conditions économiques empêchent la poursuite de la publication d'un corpus aussi extraordinaire. En sus de cet encouragement sur le fond, on peut en adresser un autre, plus précis, à l'éditeur. Des œuvres comme celle de Sander peuvent acquérir du jour au lendemain une actualité imprévue. Les changements de pouvoir qui nous attendent[60] requièrent comme une nécessité vitale d'améliorer et d'aiguiser le savoir physiognomonique. Que l'on soit de droite ou de gauche, il faudra s'habituer à être examiné – tout comme soi-même on examinera les autres. L'œuvre de Sander est plus qu'un recueil d'images : c'est un atlas d'exercices[61].

« Il n'existe à notre époque aucune œuvre d'art que l'on considère aussi attentivement que son propre portrait photographique, ceux de ses parents, de ses amis ou de l'être aimé[62] », écrivait dès 1907 Alfred Lichtwark, ramenant ainsi l'investigation du domaine des distinctions esthétiques vers celui des fonctions sociales. Ce n'est qu'à partir de là qu'elle peut poursuivre son avancée. Il est significatif que le débat se soit le plus souvent figé autour d'une esthétique de "la photographie comme art", alors qu'on n'accordait par exemple pas la moindre attention au fait social nettement plus consistant de "l'art comme photographie". Pourtant, les effets de la reproduction photographique des œuvres sont d'une tout autre importance pour la fonction de l'art que

la réalisation d'une photographie plus ou moins artistique dans laquelle l'événement se transforme en "prise" photographique. De fait, l'amateur rentrant chez lui avec son butin d'épreuves artistiques originales n'est pas plus réjouissant qu'un chasseur qui ramènerait une telle masse de gibier qu'il faudrait ouvrir un magasin pour l'écouler. Le jour n'est pas loin où il y aura plus de journaux illustrés que de vendeurs de gibier et de volaille. Mais oublions le "shooting". Que l'on se tourne vers la photographie comme art ou vers l'art comme photographie, l'accent se déplace sensiblement. Chacun a pu faire l'observation selon laquelle une représentation, en particulier une sculpture, ou mieux encore un édifice, se laissent mieux appréhender en photo qu'en réalité. La tentation est grande de repousser cela comme un déclin du sens artistique, une démission de nos contemporains. Mais ceux-ci doivent constater combien, avec l'apprentissage des techniques de reproduction, s'est modifiée la perception des grandes œuvres. On ne les perçoit plus comme la création d'un individu : elles sont devenues des productions collectives, si puissantes que pour les assimiler, il faut d'abord les rapetisser. En fin de compte, les procédés de reproduction sont des techniques de réduction qui confèrent un certain degré de maîtrise à des œuvres qui, sans cela, deviendraient inutilisables[63].

Si l'on cherchait la caractéristique majeure des relations contemporaines de l'art et de la photographie, ce serait l'insupportable tension que leur impose la photographie des œuvres d'art. Nombre de ceux qui, en tant que photographes, influent sur la physionomie de cette technique, viennent de la peinture. Ils lui ont tourné le dos après avoir cherché à rapprocher d'une façon vivante et évidente ce moyen d'expression de la vie actuelle. Plus était vive leur attention au contemporain, plus leur point de départ leur devenait problématique. Comme il y a quatre-vingts ans, la photographie a pris le relais de la peinture. « Le potentiel créateur de la nouveauté, dit Moholy-Nagy, est souvent recouvert par les formes, les instruments ou les catégories anciennes, que l'apparition du nouveau rend déjà caduques, mais qui, sous sa pression même, produisent une dernière floraison euphorique. Ainsi, par exemple, la peinture futuriste (statique) nous livra une problématique clairement définie (qui s'annula elle-même plus tard) de la simultanéité cinétique, de la mise en forme du moment temporel, et cela à une époque où le cinéma existait déjà, sans avoir fait cependant l'objet d'une réflexion sérieuse. [...] Enfin on peut – avec prudence –

considérer certains des peintres qui mettent aujourd'hui en œuvre des moyens de représentation figuratifs (néoclassicisme et peintres de la *Neue Sachlichkeit*) comme les précurseurs d'un nouvel art optique figuratif qui n'utilisera bientôt plus que des moyens mécaniques et techniques[64]. » Et Tristan Tzara, en 1922 : « Quand tout ce qu'on nomme art fut bien couvert de rhumatismes, le photographe alluma les milliers de bougies de sa lampe, et le papier sensible absorba par degrés le noir découpé par quelques objets usuels. Il avait inventé la force d'un éclair tendre et frais qui dépassait en importance toutes les constellations destinées à nos plaisirs visuels[65]. » Ceux qui ne sont pas venus des beaux-arts à la photographie par opportunisme, par hasard ou par commodité forment aujourd'hui l'avant-garde parmi les spécialistes, parce que leur parcours les protège à peu près du plus grand danger de la photographie actuelle : la tendance décorative. « La photographie comme art, dit Sasha Stone, est un domaine très dangereux[66]. »

Si la photographie s'affranchit du contexte que fournissent un Sander, une Germaine Krull ou un Blossfeldt, si elle s'émancipe des intérêts physiognomoniques, politiques ou scientifiques, alors elle devient "créatrice". L'affaire de l'objectif devient le "panorama" ; l'éditorialiste marron de la photographie entre en scène. « L'esprit, surmontant la mécanique, interprète ses résultats exacts comme des métaphores de la vie[67]. » Plus la crise actuelle de l'ordre social s'étend, plus ses moments singuliers s'entrechoquent avec raideur dans un antagonisme total, plus la création – dont le caractère fondamental est la variabilité, la contradiction le père et la contrefaçon la mère – devient un fétiche dont les traits ne doivent l'existence qu'à l'alternance des éclairages à la mode. "Le monde est beau[68]", telle est sa devise. En elle se dissimule la posture d'une photographie qui peut installer n'importe quelle boîte de conserve dans l'espace, mais pas saisir les rapports humains dans lesquels elle pénètre, et qui annonce, y compris dans ses sujets les plus chimériques, leur commercialisation plutôt que leur connaissance. Mais puisque le vrai visage de cette création photographique est la publicité ou l'association, son véritable rival est le dévoilement ou la construction. « La situation, dit Brecht, se complique du fait que, moins que jamais, une simple "reproduction de la réalité" n'explique quoi que ce soit de la réalité. Une photographie des usines Krupp ou AEG n'apporte à peu près rien sur ces institutions. La véritable réalité est revenue à la dimension fonctionnelle. La réification des rapports humains,

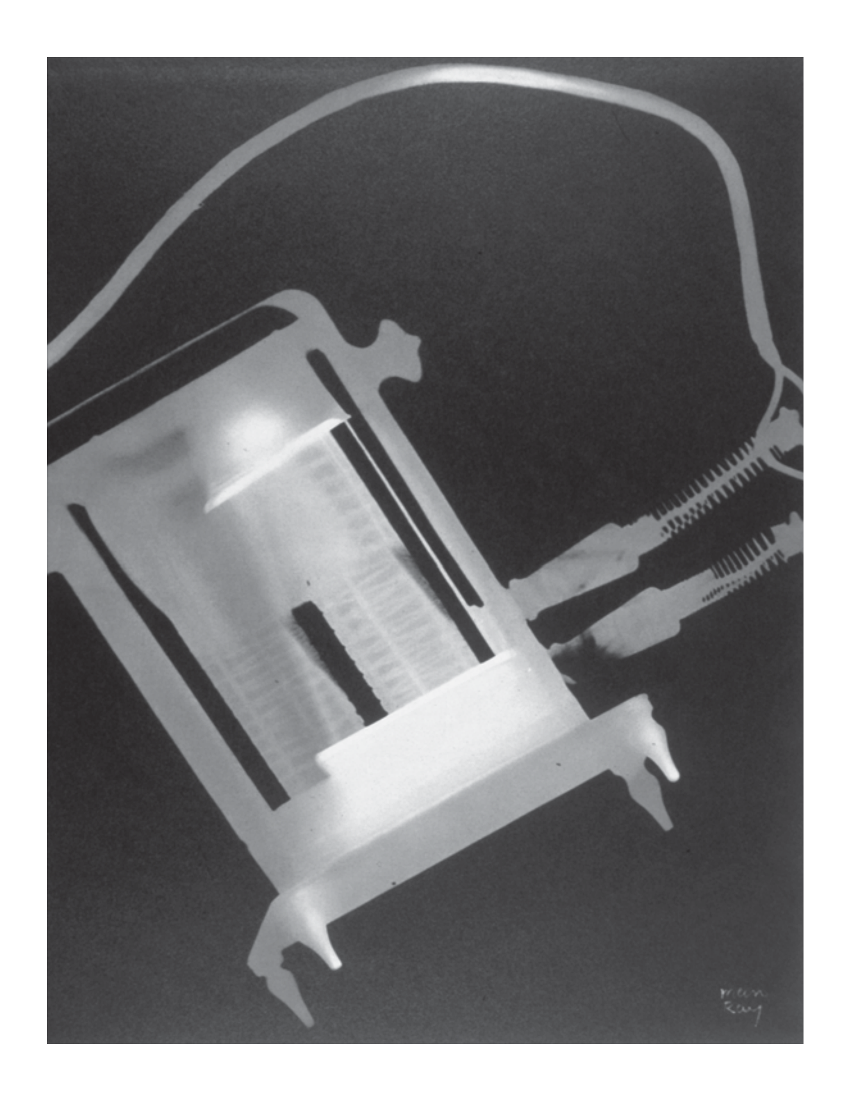


Fig. 11. Man Ray, "Salle à manger", rayogramme (illustration de l'album *Électricité*, 1931).
La citation de Tristan Tzara est extraite de sa préface de 1922 à l'album *Les Champs délicieux*, composé de rayogrammes de Man Ray – texte traduit par Benjamin en 1924 pour la revue *G*, et premier témoignage de son intérêt pour la photographie.



Fig. 12. Waldemar Titzenthaler, "Ruhrgebiet" (illustration tirée de *Das Deutsche Lichtbild,* 1930).

c'est-à-dire par exemple l'usine elle-même, ne les représente plus. Il y a donc bel et bien "quelque chose à construire", quelque chose d'"artificiel", de "fabriqué" [69]. » Le mérite des surréalistes est d'avoir préparé la voie à une telle construction photographique. Une seconde étape dans l'affrontement entre photographie construite et photographie créatrice fut le cinéma russe. Rien là que de plus normal : les performances de ses réalisateurs n'étaient possibles que dans un pays où la photographie ne repose pas sur l'excitation et la suggestion, mais sur l'expérimentation et l'apprentissage. En ce sens, et en ce sens seulement, peut-on encore donner une signification à l'accueil grandiloquent que fit en 1855 le peintre d'idées mal dégrossi Antoine Wiertz à la photographie : « Il nous est né, depuis peu d'années, une machine, l'honneur de notre époque, qui, chaque jour, étonne notre pensée et effraie nos yeux. Cette machine, avant un siècle, sera le pinceau, la palette, les couleurs, l'adresse, l'habitude, la patience, le coup d'œil, la touche, la pâte, le glacis, la ficelle, le modelé, le fini, le rendu. [...] Qu'on ne pense pas que le daguerréotype tue l'art. [...] Quand le daguerréotype, cet enfant géant, aura atteint l'âge de maturité ; quand toute sa force, toute sa puissance se seront développées, alors le génie de l'art lui mettra tout à coup la main sur le collet et s'écriera : "À moi ! Tu es à moi maintenant ! Nous allons travailler ensemble" [70]. »

Les mots par lesquels Baudelaire annonce la nouvelle technique à ses lecteurs quatre ans plus tard, dans son *Salon de 1859*, sont autrement plus froids, voire pessimistes. Pas plus que ceux qu'on vient de citer, on ne peut les lire aujourd'hui sans en déplacer l'accent. Mais comme ils forment le pendant de l'enthousiasme de Wiertz, ils ont gardé la valeur

aiguë d'une défense contre toutes les usurpations de la photographie artistique. « Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi [...], que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature [...]. Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie[71]. » Et : « S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts[72]. »

Mais une chose est passée inaperçue de Wiertz comme de Baudelaire, c'est l'injonction qui repose dans l'authenticité de la photographie. Si un reportage dont les clichés n'ont d'autre effet que de s'associer par le biais du langage permet de l'escamoter, cela ne sera pas toujours possible. L'appareil photo deviendra toujours plus petit, toujours plus prompt à saisir des images fugaces et cachées, dont le choc éveille les mécanismes d'association du spectateur. Ici doit intervenir la légende, qui engrène dans la photographie la littéralisation des conditions de vie, et sans laquelle toute construction photographique demeure incertaine. Ce n'est pas en vain que l'on a comparé les clichés d'Atget au lieu du crime[73]. Mais chaque recoin de nos villes n'est-il pas le lieu d'un crime ? Chacun des passants n'est-il pas un criminel ? Le photographe – successeur de l'augure et de l'haruspice – n'a-t-il pas le devoir de découvrir la faute et de dénoncer le coupable sur ses images ? « L'analphabète de demain ne sera pas celui qui ignore l'écriture, a-t-on dit, mais celui qui ignore la photographie[74]. » Mais ne vaut-il pas moins encore qu'un analphabète, le photographe qui ne saurait pas lire ses propres épreuves ? La légende ne deviendra-t-elle pas l'élément le plus essentiel du cliché ? Telles sont les questions par lesquelles les neuf décennies qui séparent les contemporains de la daguerréotypie déchargent leurs tensions historiques. C'est à la lueur de ces étincelles, sortant de l'ombre du quotidien de nos grands-pères, que se montrent les premières photographies, si belles et inapprochables.

Walter Benjamin

(Traduit de l'allemand par André Gunthert)

NOTES

Le texte est traduit à partir de l'édition originale parue dans Die Literarische Welt, *qui présente quelques différences de détail avec la version des* Gesammelte Schriften *(ci-dessous* GS*). Les divisions correspondent aux trois livraisons de l'article, les 18 septembre, 25 septembre et 2 octobre 1931. Les notes de Walter Benjamin sont signalées par des astérisques, celles du traducteur par des appels de note en chiffres. Les références des ouvrages cités en abrégé sont détaillées dans la bibliographie (voir p. 36).*

Le traducteur tient à remercier pour leur concours Clément Chéroux, Olivier Lugon et Jean-Claude Lebensztejn. L'édition critique du texte a été élaborée à l'occasion d'un cours au département Image photographique (Paris VIII), durant l'année universitaire 1995-1996.

1. Le début de l'article est fortement inspiré du texte de SCHWARZ, auquel sont notamment empruntées la comparaison de la photographie et de l'imprimerie (que l'on retrouve dans plusieurs autres ouvrages d'histoire de la photographie allemands de l'époque, *cf.* Erich STENGER, *Geschichte der Photographie*, Berlin, VDI Verlag, 1929), ainsi que l'idée du caractère inéluctable de l'invention (« l'heure était venue… ») – elle-même empruntée à l'historiographie de l'imprimerie et promise, *via* FREUND (1936), à un grand avenir. La fin de cette première phrase (« fixer dans la *camera obscura*… ») est reprise presque mot pour mot de MATTHIES-MASUREN, p. 19.

2. « Öffentliche Sache », jeu de mots de latiniste, est l'équivalent allemand du fameux *Res publica*. Benjamin oublie curieusement de situer, par l'indication d'un millésime, les déïctiques temporels de son introduction. Les « cinq ans d'efforts » correspondent à la période de collaboration officielle entre Niépce et Daguerre, inaugurée par contrat en 1829 et interrompue en 1833 par la mort de Niépce, six ans avant la divulgation du daguerréotype, en 1839.

3. *Cf.* BOSSERT & GUTTMANN (« À dater de cette époque, [les] créations [de la photographie] sont tellement fausses et prétentieuses, et si loin de notre conception actuelle, qu'il faut s'abstenir de reproduire des photographies postérieures à 1870 », s. p. [p. 3]) ; également ORLIK, p. 36-37 et SCHWARZ, p. 20.

4. Dans cette première partie du texte, les unités historiques forgées par Benjamin manquent singulièrement de précision. La période que suggèrent ses exemples pourrait recouvrir grossièrement les années 1850-1860, soit la deuxième (et non la première) décennie après la divulgation du daguerréotype. Toutefois, David-Octavius Hill (et Robert Adamson) ayant pratiqué la photographie entre 1843 et 1847, Charles-Victor Hugo en 1852, Félix Nadar à partir de 1854 et Julia Margaret Cameron à partir de 1860, il est impossible de réunir leurs travaux sous la même décennale. À la décharge de Benjamin, les sources qu'il utilise proposent souvent une chronologie confuse, en particulier lors de la mention des procédés négatif-positif (ou photographie proprement dite, par opposition à l'héliographie et au daguerréotype) : « Quelques chercheurs placent l'origine de la photographie vers 1860 ; à cette époque la daguerréotypie fut supplantée par le négatif sur plaque de verre et le tirage sur papier » (BOSSERT & GUTTMANN, s. p. [p. 3]).

5. Il s'agit d'André-Adolphe Disdéri (1819-1889), qui dépose en 1854 le brevet de la carte de visite photographique (cité notamment par SCHWARZ). On notera encore une fois le caractère hasardeux de la chronologie esquissée par Benjamin.

6. Déclenchée aux États-Unis en octobre 1929, la crise économique atteint l'Allemagne fin 1930 et bat son plein au moment de la rédaction de cet article (le nombre de chômeurs y passe de 3,7 millions en

décembre 1930 à 6 millions en décembre 1931).

7. La "Petite histoire…" doit probablement son existence à cette rare conjonction éditoriale : la parution coup sur coup de trois recueils d'images consacrés à la photographie ancienne (BOSSERT & GUTTMANN, SCHWARZ, ATGET ; pour une situation historiographique de ces ouvrages, voir Martin GASSER, "Histories of Photography, 1839-1939", *History of Photography*, vol. 16, n° 1, printemps 1992, p. 55-57), elle-même contemporaine de la publication de plusieurs autres albums remarquables (BLOSSFELDT, RENGER-PATZSCH, SANDER). Benjamin avait consacré dès 1928 une première note de lecture à l'ouvrage de Blossfeldt ("Neues von Blumen", *cf.* bibl.), et le premier projet de la "Petite histoire…" consiste probablement en un compte rendu groupé desdites parutions.

8. Anon., *Leipziger Anzeiger*, v. 1840, cité d'après DAUTHENDEY, p. 39-40 (*cf.* note 15). L'erreur de Benjamin ("*Stadtanzeiger*" pour *Anzeiger*) correspond à l'accentuation du caractère local du journal. Corrigée dans la version des *GS*, cette erreur conduit Joan Fontcuberta à dénier toute réalité à l'extrait cité (puis à se tromper à son tour, en intervertissant Karl et Max Dauthendey, *cf.* Joan FONTCUBERTA, *Le Baiser de Judas. Photographie et vérité*, Arles, Actes-Sud, 1996, p. 22-23).

9. ARAGO, p. 500. Contrairement à ce qu'indique la note correspondante des *GS*, Benjamin n'utilise pas ici la version du discours traduite par Josef-Maria EDER dans sa *Geschichte der Photographie* de 1905 (il n'a apparemment pas consulté cet ouvrage), mais celle de l'édition allemande des *Œuvres complètes* d'ARAGO (*Sämtliche Werke*, éd. de W. G. Hankel, Leipzig, V. Otto Wigand, 1854-1856, t. VII). Gisèle Freund, qui n'hésite pas, dans sa thèse de 1936, à piller à plusieurs reprises la "Petite histoire…", reprend par exemple textuellement l'expression de Benjamin concernant Arago (*cf.* FREUND, p. 39. Rappelons à ce propos que Walter Benjamin et Gisèle Freund ne feront connaissance qu'en 1932, près d'un an après la publication de la "Petite histoire…").

10. Passage repris presque mot pour mot de DAUTHENDEY, p. 32.

11. Reproduisant une tendance bien établie depuis le pictorialisme, les ouvrages allemands de l'époque minimisent largement (quand ils ne l'oublient pas tout à fait) le rôle du photographe Robert Adamson (1821-1848). Benjamin ne fait ici que suivre ses sources : MATTHIES-MASUREN, ORLIK, SCHWARZ ou BOSSERT & GUTTMANN.

12. *Cf.* SCHWARZ : « Son nom est oublié, ses tableaux ont disparu, rien ne pourrait les tirer de l'oubli, s'il n'avait laissé derrière lui une œuvre photographique incomparable » (p. 20).

13. Il s'agit de la seconde des quatre reproductions qui illustrent la première livraison de l'article de Benjamin dans la *Literarische Welt* (voir fig. 1), tirée de l'ouvrage de SCHWARZ (fig. 26) : le portrait de Mrs Elizabeth (Johnstone) Hall (*cf.* Sara STEVENSON, *D. O. Hill and R. Adamson*, Édimbourg, National Gallery of Scotland, 1981, p. 196). Devant l'éloquence de Benjamin, il est intéressant de noter qu'il ne connaît de cette image (comme toutes les photographies historiques auxquelles il est fait allusion dans cet article) que les médiocres reproductions publiées (pour l'essentiel, dans SCHWARTZ ou BOSSERT & GUTTMANN).

14. Citation des quatre derniers vers du poème "Standbilder. Das sechste" de Stefan GEORGE (*cf.* bibl.). L'interrogation formulée par ces vers suit, au quatrain précédent, la description d'impressionnants portraits (« Peur et désir éveillent les noms sonnants/De puissants princes et chefs en or et rubis/Leurs têtes me regardent dans des cadres craquelés/Dans leur obscurité argentée et leur pâle carmin »).

15. Karl Dauthendey (1819-1896), pionnier du daguerréotype en Allemagne. Son fils, le poète Max Dauthendey, lui consacrera un livre de souvenirs, souvent mentionné comme un ouvrage de référence sur les premiers temps de la photographie (*cf.* ORLIK, p. 33, BOSSERT & GUTTMANN, s. p. [p. 4]). Le double portrait auquel fait allusion Benjamin, reproduit d'après BOSSERT & GUTTMANN (fig. 128, datée 1857), constitue la première illustration de l'article. La surenchère interprétative à laquelle donne lieu ce très banal portrait d'atelier prend visiblement sa source, beaucoup plus que dans l'image, dans le *texte* autobiographique de Dauthendey (*cf.* note suivante).

16. Benjamin opère ici une confusion extrêmement intéressante. Le livre de souvenirs de Max Dauthendey relate brièvement le décès, en 1855, de la première femme de son père, Karl (*cf.* DAUTHENDEY, p. 114). Le récit enchaîne immédiatement sur la description d'une photographie plus ancienne du jeune couple, conservée par la demi-sœur de Max, commentée en ces termes : « On ne voit encore aucune trace du malheur futur sur cette image, sinon que le mâle regard de mon père, sombre et appuyé, trahit une brutalité juvénile, susceptible de blesser cette femme qui le contemple attentivement. » (*Ibid.*, p. 115). Mais il ne s'agit pas de la même femme : celle qui figure aux côtés du photographe dans l'ouvrage de BOSSERT & GUTTMANN est la *seconde* femme de Karl Dauthendey, Mlle Friedrich (1837-1873), qu'il épousera deux ans plus tard. Superposant la description narrative d'une photographie à l'image qu'il a sous les yeux, Benjamin confond les deux épouses, et, empruntant au récit du poète sa technique de "prophétie rétrospective", il la déplace du regard masculin au regard féminin – produisant sur cette image une construction complexe, mais absolument fantasmatique (*cf.* A. GUNTHERT, "Le complexe de Gradiva", *Études photographiques*, n° 2, mai 1997, p. 118-121.

17. Souvenir des "petites perceptions" de Leibniz : « On peut même dire qu'en conséquence de ces petites perceptions le présent est plein de l'avenir et chargé du passé [...] et que dans la moindre des substances, des yeux aussi perçants que ceux de Dieu pourraient lire toute la suite des choses de l'univers » (Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain* (éd. J. Brunschwig), Paris, Flammarion, 1990, p. 42).

18. Le passage qui s'ouvre ici (et se clôt avec la mention de Blossfeldt) reprend un développement similaire de *Malerei Photographie Film* de László MOHOLY-NAGY (1925, p. 22). Si l'on doit bien à Benjamin l'expression d'« inconscient optique » (*Optisch-Unbewussten*), celle-ci apparaît comme le pendant du « devenir-conscient » (*Bewusstwerden*) de Moholy-Nagy (*ibid.*).

19. « *Zeitlupen oder Vergrösserungen* », dit le texte (hardiment traduit par. « ralenti et accéléré » par Maurice de Gandillac). Si l'agrandissement (*Vergrösserung*) correspond bien à un procédé photographique, que vient faire ici *Zeitlupe* (ralenti, par opposition à *Zeitraffer* : accéléré), terme de l'univers cinématographique ? Il semble bien que Benjamin confonde ce mot, d'emploi relativement récent en allemand, avec le substantif qui exprime l'effet visuel d'arrêt sur image : l'instantané (*Momentaufnahme*). Outre le sens littéral du terme ("loupe temporelle"), qui le rapproche tout naturellement de *Vergrösserung*, le texte de Moholy-Nagy, duquel s'inspire ce passage (voir note ci-dessus), s'articule bel et bien autour de deux types d'exemples : ceux issus de l'analyse scientifique du mouvement (marche, saut, galop), ceux dus à l'agrandissement (formes zoologiques, botaniques et minérales), appuyés sur plusieurs illustrations (MOHOLY-NAGY, 1925, p. 22). Le fait que Moholy utilise également quelques pages plus loin le terme de *Zeitlupe* (p. 29) peut venir confirmer cette hypothèse.

20. *Cf.* BLOSSFELDT, respectivement p. 17, 123, 37, 39, 99. Passage repris avec quelques modifications de W. B., "Neues von Blumen", p. 153.

21. SCHWARZ, p. 42.

22. Henry H. SNELLING, "The History and Practice of the Art of Photography", 1849, cité d'après SCHWARZ, *ibid*.

23. DAUTHENDEY, p. 46-47.

24. *Cf.* W. B., "Nichts gegen die 'Illustrierte'" (1925).

25. Ce passage s'inspire d'ORLIK : « C'est justement cette faiblesse d'une nouvelle technique à ses débuts qui rend ses effets artistiques si puissants » (p. 38).

26. Il s'agit bien sûr d'une approximation historique. Comme on sait, les procédés utilisables en extérieur furent longtemps beaucoup moins sensibles que ceux qui requéraient la proximité immédiate du laboratoire.

27. ORLIK, p. 38-39. Emil Orlik (1870-1932) est un dessinateur et graphiste berlinois.

28. KRACAUER, p. 94.

29. Bernard von Brentano (1901-1964), journaliste, écrivain et ami de W. B. est alors correspondant de la *Frankfurter Zeitung*. Nous n'avons pu retrouver l'origine de la citation.

30. Giambattista Della Porta (v. 1535-1615), physicien italien.

31. ARAGO, p. 465.

32. Le passage sur le portrait en miniature est emprunté presque mot pour mot à MATTHIES-MASUREN, p. 4-6 (« Sa première victime fut le portrait en miniature. La chose se développa si vite que la plupart des miniaturistes actifs autour de 1840 devinrent photographes », etc.).

33. Félix Nadar (1820-1910), Carl Ferdinand Stelzner (1805-1894), Louis Pierson (1822-1913), Hippolyte Bayard (1801-1887) : Benjamin trouve ces informations dans les légendes des illustrations de BOSSERT & GUTTMANN (qui donne faussement 1818 pour date de naissance à Pierson, lui faisant atteindre 95 ans).

34. Emprunt manifeste, là encore, à Lichtwark dans MATTHIES-MASUREN (p. 7, Benjamin croit bien faire en ajoutant la précision « sur négatif », qu'il reprend à BOSSERT & GUTTMANN, s. p. [p. 3]). À dire vrai, la thèse de la montée de la retouche comme signe de décadence de la photographie est la conviction la mieux partagée des sources consultées par W. B. (voir également ORLIK, p. 37 ; SCHWARTZ, p. 38). Cette thèse est évidemment dénuée de tout fondement historique, et repose sur la vieille malédiction qui frappe la pratique – toujours honteuse, mais toujours attestée – de l'intervention manuelle sur le subjectile photographique (voir notamment la controverse opposant Paul Périer à Eugène Durieu dans les colonnes du *Bulletin de la Société française de photographie* en 1855, extraits cités *in* André ROUILLÉ, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie. 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 272-276).

35. Plusieurs photographies du début du siècle, issues de l'album familial des Benjamin (comprenant notamment Walter en Tyrolien ou en marin) ont été publiées, voir notamment BRODERSEN, p. 19-21 et SCHEURMANN, p. 16-17.

36. Henry Peach ROBINSON, *Photographic News*, 1856, cité d'après MATTHIES-MASUREN, p. 22 (l'ensemble du passage sur les accessoires est fortement inspiré du même ouvrage, p. 55-57).

37. Le premier ouvrage consacré à Franz Kafka (Hellmuth KAISER, *Franz Kafkas Inferno*, Vienne, 1931) vient de paraître. Benjamin, qui s'intéresse depuis longtemps à cet auteur et a notamment prononcé cette même année un exposé radiophonique consacré à la parution du recueil *La Muraille de Chine* ("Franz Kafka : Beim Bau der chinesischen Mauer", exposé du 3 juillet 1931, Frankfurter Rund-

funk, *GS*, t. II, vol. 2, p. 676-683), est entré en possession d'une photographie de Kafka enfant. La description qu'il en fournit dans la "Petite histoire..." sera reprise et développée à plusieurs endroits, en particulier l'année suivante dans un texte pour *Enfance berlinoise*, où Benjamin s'identifie au sujet de l'image ("Die Mummerehlen"/"La commerelle", *cf.* bibl.).

38. Le développement sur la manière noire est emprunté, parfois mot pour mot, à SCHWARZ, p. 38-39.

39. Il s'agit de la citation de Moholy-Nagy que Benjamin fera plus loin (*cf. infra*, p. 25).

40. ORLIK, p. 38.

41. Paul DELAROCHE, cité d'après SCHWARZ, p. 39. Celui-ci propose une adaptation allemande (retraduite ici), qui inverse le sens du texte original (*cf.* ARAGO p. 493 : « [...] le fini d'un précieux inimaginable ne trouble en rien la tranquillité des masses, ne nuit en aucune manière à l'effet général »).

42. Cf. ORLIK, p. 37.

43. Quoique reposant sur des informations issues d'ORLIK (pour les objectifs) ou MATTHIES-MASUREN (pour les pratiques de la retouche), le développement sur l'aura apparaît bel et bien comme une hypothèse propre à Benjamin. Faut-il y voir la raison de l'extrême confusion du passage ? L'association des paramètres techniques ou sociologiques – eux-mêmes hasardeux – qu'il propose ne renvoie à aucune réalité identifiable de l'histoire de la photographie.

44. Idée adaptée de SCHWARZ, p. 13.

45. Ignace Paderewski (1860-1941) fut pianiste virtuose. Niccolò Paganini (1782-1840) est le plus célèbre violoniste de tous les temps. Camille Recht, *in* ATGET, p. 9. La conclusion du parallèle est la suivante : « A-t-on jamais comparé un pianiste virtuose avec un maître du violon ? » (*Ibid.*)

46. Ferruccio Busoni (1866-1924) pianiste virtuose, s'installe à Berlin à partir de 1894.

47. Emprunté à Camille Recht : « [Atget] en avait assez du théâtre. Lui qui avait été forcé pendant de longues années [...] de mimer les pères nobles ou les traîtres, avec le maquillage et la barbe postiche des intrigants, se jeta avec la joie de la délivrance [...] sur les petits sujets : les gens, les maisons, les boutiques, les cafés – les choses du quotidien » (ATGET, p. 9).

48. « On croit pouvoir affirmer que ses clichés atteignent un nombre de plusieurs milliers – entre six et huit mille », *ibid.*, p. 26.

49. *Ibid.*, p. 8.

50. L'opposition que formule ici Benjamin puise peut-être l'une de ses déterminations dans un fort contraste éditorial : face à l'avalanche de portraits nostalgico-romantiques que présentent les recueils tels ceux de SCHWARTZ ou BOSSERT & GUTTMANN, l'iconographie d'ATGET paraît en effet d'une grande sobriété.

51. *Cf.* W. B., "Surrealistische Zeitschriften" (1930).

52. ATGET, p. 17.

53. *Ibid.*, respectivement fig. 7, 87, 15, 64, 63, 89, 44, 34, 65.

54. En français dans le texte : il s'agit du terme issu de la théorie naturaliste (voir notamment Émile ZOLA, *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1881, p. 185 *sq.*).

55. SANDER (cité dans la traduction de Léa Marcou), p. 1.

56. *Ibid.*

57. *Ibid* (même en omettant les guillemets, Benjamin continue de citer l'annonce éditoriale de l'ouvrage).

58. GOETHE, p. 435. Cette pensée fait suite à deux réflexions concernant l'agrandissement (n° 507 et 508).

59. SANDER (cité dans la traduction de Léa Marcou), p. 14. Sur la préface de Döblin, voir Vincent Lavoie, "Effeuillage du visage et perte de soi", *La Recherche photographique*, n° 14, printemps 1993, p. 42-43.

60. Plusieurs changements de gouvernement (dont un en octobre 1931, le mois de la parution de la troisième livraison de la "Petite histoire…") émaillent une période troublée, qui a notamment vu les nazis obtenir 107 sièges au Reichstag en septembre de l'année précédente.

61. On notera la grande cohérence du passage qui débute avec la troisième livraison, et son absence de lien avec les développements précédents – éléments qui indiquent une rédaction séparée, qui pourrait être celle de la note de lecture sur l'ouvrage de Sander, incorporée après coup dans l'ensemble formé par la "Petite histoire…".

62. MATTHIES-MASUREN, p. 16. Auteur de la préface d'un des ouvrages les plus sollicités par Benjamin pour la rédaction de sa "Petite histoire…", Alfred Lichtwark (1852-1914), célèbre historien d'art, était le directeur de la Kunsthalle de Hambourg, où il organisa en 1893 la grande exposition pictorialiste "L'art de la photographie qui fleurit secrètement".

63. C'est à l'occasion de son compte rendu de l'ouvrage de Blossfeldt ("Neues von Blumen") que Benjamin avait engagé la réflexion sur l'agrandissement et la réduction. Esquissée ici de façon assez sommaire, cette problématique culminera dans "L'œuvre d'art…".

64. MOHOLY-NAGY (1925), p. 22 (traduction adaptée de Catherine Wermester, p. 92).

65. TZARA, p. 416. La traduction que fit Benjamin en 1924 de la préface de Tzara pour l'album de photogrammes de Man Ray (*Les Champs délicieux*, Paris, Société générale d'imprimerie et d'édition, 1922), dont il reprend ici un extrait, constitue la première trace de son intérêt pour la photographie (*cf.* W. B., "Die Photographie von der Kehrseite").

66. *Cf.* Sasha STONE, "Photo-Kunstgewebereien", *Das Kunstblatt*, vol. 12, 1928, p. 86. Comme Germaine Krull, le photographe Sasha Stone était un ami personnel de W. Benjamin.

67. Nous n'avons malheureusement pu retrouver l'origine de cette citation, qui fait toutefois penser aux critiques qui accueillirent le célèbre ouvrage d'Albert Renger-Patzsch (*cf.* Carl Georg HEISE, ["Einleitung"], RENGER-PATZSCH, p. 11, et Olivier LUGON, *La Photographie en Allemagne*, Nîmes, éd. J. Chambon, 1997, p. 135-159).

68. Allusion au titre de l'ouvrage de RENGER-PATZSCH : *Die Welt ist schön*.

69. BRECHT, p. 469. Exprimant la même idée un an plus tôt, Brecht l'attribue au « marxiste Sternberg » à propos des usines Ford (*ibid.*, p. 443-444).

70. WIERTZ, p. 309 (voir également ROUILLÉ, *op. cit.*, p. 245). Formée de termes d'un vocabulaire très spécialisé, la longue énumération de Wiertz n'était pas facile à traduire, et Benjamin a trébuché sur quelques mots : sa version oublie "ficelle", confond "modelé" avec "modèle" (*Vorbild*) et traduit "rendu" par "extrait" (*Extrakt*). Maurice de Gandillac ayant retraduit ce passage de l'allemand (comme toutes les autres citations de textes français de la "Petite histoire…", à l'exception du *Salon* de Baudelaire), il est amusant de constater que les notes de l'édition Pléiade des *Œuvres complètes* de Baudelaire citent à leur tour cette "traduction de traduction" hasardeuse (*cf.* BAUDELAIRE, p. 1391). Publiée en recueil en 1870, l'œuvre littéraire du peintre belge est pourtant très facilement accessible à la Bibliothèque nationale, où Benjamin lui-même la consulta.

71. *Ibid.*, p. 616-617.

72. *Ibid.*, p. 618.

73. *Cf.* ATGET, p. 18.

74. MOHOLY-NAGY (1928), p. 5 (cité dans la traduction de Catherine Wermester, p. 195). Benjamin avait déjà cité dès 1928 la célébrissime formule du professeur du Bauhaus, dans son article sur Blossfeldt ("Neues von Blumen", p. 151).

BIBLIOGRAPHIE

I. Walter Benjamin

a) Éditions de la "Petite histoire..."

• "Kleine Geschichte der Photographie", *Die Literarische Welt*, 7e année, n° 38, 18 septembre, p. 3-4 ; n° 39, 25 septembre, p. 3-4 et n° 40, 2 octobre 1931, p. 7-8 [*première édition du texte, qui a servi ici de référence pour la traduction*].

• "Kleine Geschichte der Photographie", *Gesammelte Schriften* (éd. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser *et al.*), Francfort/Main, Suhrkamp, 1982, t. II, vol. 1, p. 368-385 ; notes : vol. 3, p. 1130-1143 [*édition allemande de référence, qui comporte une édition critique, malheureusement lacunaire et parfois fautive*].

• "Petite histoire de la photographie", *Essais 1 (1922-1934)* traduction française par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, p. 149-168 [*réédition de la première traduction française, parue en 1971, souvent brillante, mais qui comporte de nombreuses erreurs et ne correspondait plus aux exigences actuelles de l'établissement d'un texte*].

b) Autres textes de W. B. sur la photographie

• "Die Photographie von der Kehrseite" (traduction allemande par W. B. de l'article de Tristan Tzara, "La photographie à l'envers", *cf. ci-dessous, II, b*), *G - Zeitschrift für Elementare Gestaltung*, 1924, n° 3, p. 29-30.

• "Nichts gegen die 'Illustrierte'" [1925], *GS*, t. IV, vol. 1-2, p. 448-449.

• "Neues von Blumen" [*Die Literarische Welt*, 1928], *GS*, t. III, p. 151-153, traduction française par Christophe Jouanlanne, "Du nouveau sur les fleurs", *in* W. B., *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, 1997, p. 69-73.

• "Pariser Tagebuch (4. Feb.)" [*Die Literarische Welt*, 1930], *GS*, t. IV, vol. 1-2, p. 580-582.

• "Surrealistische Zeitschriften" [*Die Literarische Welt*, 1930], *GS*, t. IV, vol. 1-2, p. 595-596.

• "Die Mummerehlen" [1932], *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, *GS*, t. IV, vol. 1, p. 260-263 ; traduction française par Jean Lacoste, "La commerelle", *Sens unique* précédé de *Enfance berlinoise*, Paris, Maurice Nadeau, 1988 (2e éd. revue), p. 67-71.

• "Ein Kinderbild", *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages* [1934], *GS*, t. II, vol. 2, p. 416-425.

• "Daguerre oder die Panoramen" [1935], *Das Passagen-Werk*, *GS*, t. V, vol. 1, p. 48-49 ; traduction française par Jean Lacoste, "Daguerre ou les panoramas", *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris, Cerf, 1993, p. 37-38.

• "Pariser Brief II. Malerei und Photographie" [*Die Literarische Welt*, 1936], *GS*, t. III, p. 495-507 ; traduction française par Marc B. de Launay, "Peinture et photographie", *Les Cahiers d'art du Centre Georges Pompidou*, n° 1, 1979, p. 40-45.

• "Gisèle Freund. 'La Photographie en France au dix-neuvième siècle'" [*Die Literarische Welt*, 1936], *GS*, t. III, p. 542-544.

• "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" [1936], *GS*, t. I, vol. 2, p. 431-508 ; traduction française par Pierre Klossowski, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée" [1936], *Écrits français* (éd. J.-M. Monnoyer), Paris, Gallimard, 1991, p. 140-171 ; par Maurice de Gandillac, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" [1971], *Essais 2* (*op. cit.*), p. 87-126 ; par Christophe Jouanlanne, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique", *in* W. B., *Sur l'art et la photographie*, *op. cit.*, p. 17-68.

• "Y. [Die Photographie]" [v. 1928-v. 1937], *Das Passagen-Werk*, *GS*, t. V, vol. 2, p. 824-846 ;

traduction française par Jean Lacoste, "Y. [La photographie]", *Paris, capitale du XIX*e *siècle*, Paris, Cerf, 1993, p. 685-703.

• "Über einige Motive bei Baudelaire (XI)" [1939], *GS*, t. I, vol. 2, p. 644-650 ; traduction française par Maurice de Gandillac, revue par Jean Lacoste, "Sur quelques thèmes baudelairiens (XI)", *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, s. d. [1982], p. 196-205.

Quelques autres mentions apparaissent çà et là dans l'œuvre de Benjamin à propos de photographie mais, en l'espèce, son travail de loin le plus important reste la "Petite histoire…". Nombre de textes postérieurs (en particulier "L'œuvre d'art…") ne font que reprendre ses principaux développements.

II. Sources citées par W. B.

a) Sources historiques

• François ARAGO, "Le Daguerréotype", *Œuvres complètes* (éd. J.-A. Barral), t. VII, 1858, p. 455-517.

• Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1859*, *Œuvres complètes*, t. II (éd. Cl. Pichois), Paris, Gallimard, 1976, p. 608-682.

• Stefan GEORGE, "Standbilder. Das Sechste" [1898], *Sämtliche Werke*, t. V, Stuttgart, Klett-Cotta, 1984, p. 58.

• Johann Wolfgang von GOETHE, "Maximen und Reflexionen (509)", *Werke* (éd. W. Weber, H. J. Schrimpf *et al.*), Munich, Beck, 1973 (7e éd.), vol. 12, p. 435.

• Antoine WIERTZ, "La Photographie" [1855], *Œuvres littéraires*, Paris, Librairie internationale, 1870, p. 309-310.

b) Sources contemporaines

• Eugène ATGET, *Lichtbilder* (intr. Camille Recht), Paris, Leipzig, Éd. Jonquières, 1930.

• Karl BLOSSFELDT, *Urformen der Kunst* (intr. Karl Nierendorf) [1928], Dortmund, Harenberg, 1995 (12e éd.).

• Helmuth BOSSERT, Heinrich GUTTMANN, *Aus der Frühzeit der Photographie. 1840-1870*, Francfort/Main, Societäts-Verlag, 1930.

• Bertolt BRECHT, "Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment" [1930], *Werke* (éd. W. Hecht), Francfort/Main, Suhrkamp, 1992, t. XXI,p. 448-469.

• Max DAUTHENDEY, *Der Geist meines Vaters* [1912], Munich, Langen, 1925.

• Siegfried KRACAUER, "Die Photographie" [1927], *Aufsätze*, t. II, Francfort/Main, Suhrkamp, 1992, p. 83-98 ; traduction française par Susanne Marten et Jean-Claude Mouton, "La Photographie", *Revue d'esthétique*, n° 25, 1994, p. 189-199.

• Fritz MATTHIES-MASUREN, *Künstlerische Photographie* (intr. Alfred Lichtwark), Berlin, Marquardt, 1907.

• László MOHOLY-NAGY, *Malerei Photographie Film*, Munich, Langen, 1925 [traduction française de l'édition de 1927 par C. Wermester, J. Kempf et G. Dallez, *Peinture Photographie Film*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1993].

• László MOHOLY-NAGY, "Fotografie ist Lichtgestaltung", *Bauhaus*, vol. II, n° 1, janvier 1928, p. 2-9 [traduction française par C. Wermester, "Photographie, mise en forme de la lumière", *in László Moholy-Nagy. Compositions lumineuses, 1922-1943*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 193-197].

• Emil ORLIK, "Über Photographie", *Kleine Aufsätze*, Berlin, Propyläen, 1924, p. 32-42.

• Albert RENGER-PATZSCH, *Die Welt ist schön* (éd. C. G. Heise), Munich, Kurt Wolff, 1928.

• August SANDER, *Antlitz der Zeit* (intr. Alfred Döblin) [1929], Munich, Paris, Schirmer/Mosel, 1990 [traduction française par L. Marcou, *Visage d'une époque*, même éd.].

• Heinrich SCHWARZ, *David Octavius Hill (1802-1870). Der Meister der Photographie*, Leipzig, Insel V., 1931.

• Sasha STONE, "Photo-Kunstgewebereien", *Das Kunstblatt*, vol. 12, 1928, p. 86-87.

• Tristan TZARA, "La photographie à l'envers" [préface de l'album de Man Ray, *Les Champs délicieux*, 1922], *Œuvres complètes* (éd. Henri Béhar), Paris, Flammarion, 1975, t. 1, p. 415-417.

c) Sources consultées après la publication de la "Petite histoire…"

• Eugène DISDÉRI, *Manuel opératoire de photographie sur collodion instantané*, Paris, A. Gaudin, 1853.

• Louis FIGUIER, *La Photographie au Salon de 1859*, Paris, Hachette, 1860.

• Gisèle FREUND, *Entwicklung der Photographie in Frankreich* et *La Photographie au point de vue sociologique*, manuscrits, 1935.

• Gisèle FREUND, *La Photographie en France au XIX[e] siècle*, Paris, Maison des Amis du livre, 1936.

• NADAR (Félix TOURNACHON, dit), *Quand j'étais photographe*, Paris, Flammarion, 1900.

• Camille RECHT (dir.), *Die alte Photographie*, Paris, Leipzig, Éd. Jonquières, 1931.

• Wolfgang SCHADE (éd.), "Historische Photos aus den Jahren 1840-1900", *Europäische Dokumente*, t. XIV, 1934.

III. Études (sélection)

a) Études biographiques

• Momme BRODERSEN, *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamins Leben und Werk*, Bühl-Moos, Elster V., 1990.

• Ingrid & Konrad SCHEURMANN (dir.), *Für Walter Benjamin*, Francfort/Main, Suhrkamp, 1992.

• Bernd WITTE, *Walter Benjamin, une biographie* (trad. de l'allemand par A. Bernold), Paris, Éd. du Cerf, 1988.

b) W. B. et la photographie

• Hubertus von AMELUNXEN, "D'un état mélancolique en photographie. Walter Benjamin et la conception de l'allégorie" (trad. de l'allemand par V. Meyer), *Revue des sciences humaines*, t. LXXXI, n° 210, avril-juin 1988, p. 9-23.

• Alain BUISINE, "Aura et halo", *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1994, p. 115-122.

• André GUNTHERT, "Le temps retrouvé. Walter Benjamin et la photographie", *in* coll. *Jardins d'hiver. Littérature et photographie*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997, p. 43-54.

• Philippe IVERNEL, "Passages de frontières : circulations de l'image épique et dialectique chez Brecht et Benjamin", *Hors-Cadre*, n° 6, 1987, p. 139-140.

• Catherine PERRET, "La beauté dans le rétroviseur", *La Recherche photographique*, n° 16, printemps 1994, p. 74-78.

• Rainer ROCHLITZ, "Walter Benjamin et la photographie. Expérience et reproductibilité technique", *Critique*, n° 459-460, août-septembre 1985, p. 803-811.

• Rainer ROCHLITZ, "Destruction de l'aura : photographie et film", *Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992, p. 174-194.